مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٣/٢٠١٢ هـ.ق، العدد ١٩ (٤) ٥٥-٧٢

الصور الإشارية (التناصية) للموت عند خليل حاوي

علي بشيري[١]، عيسى متقي‌زاده[٢]، كبرى روشن‌فكر[٣]، ابوالحسن امين مقدسي[٤]

تاريخ الوصول: ١٤٣٣/٧/١ تاريخ القبول: ١٤٣٤/١/٢٧

إنّ الصور الإشارية هي الصور التي استقاها الشاعر من مصادر نصية أخرى واستخدم تجاربه الأدبية لإيصال المعنى المراد. ويتمثل هذا المفهوم في الأنظمة المفاهيمية للمقاربات النقدية المعاصرة ضمن عناوين مثل التناص، واستدعاء الشخصيات، وتوظيف التراث، والقناع و يشملها جميعاً.

تحاول هذه الدراسة – قدر المستطاع – ضمن المنهج الوصفي- التحليلي تبيين ما استقاه الشاعر اللبناني المعاصر خليل حاوي من المصادر التراثية العربية والعالمية لخلق صوره الإشارية لتصوير ظاهرة الموت وما يدور حولها من مفاهيم وقضايا. سيرى القارئ في نهاية المطاف أن هذا الشاعر الفذ يتمتع بقدر كبير من المعلومات والثقافة الأدبية إذ يدخل في دائرة معارفه الكثير من النصوص والمعارف الأدبية تراثاً عربياً كان (مثل المتنبي، و المعري، و جبران خليل جبران) أو عالمياً (مثل إليوت، ولوركا) أو النصوص الدينية (مثل الإنجيل والقرآن الكريم)، وكيف يحور ويدمج هذه النصوص في ثنايا شعره.

الكلمات الرئيسية: الصور الإشارية، التناص،الشعر اللبناني الحديث، خليل حاوي، الموت.

١. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، ali_bashiri136363@yahoo.com

٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس بطهران، emottaqi@yahoo.com

٣. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس بطهران، kroshan@modares.ac.ir

٤. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران بطهران، aminmoghaddaci@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

١– المقدمة

يرد الموت بألوانه ودوافعه الكثيرة والكبيرة في ثنايا الشعر المعاصر إذ تستطيع أن تسمي قسماً من الشعر المعاصر شعر الموت وبإمكان الدارس أن يدرس هذه الظاهرة من أبعادها المختلفة نفسياً، و جماعياً، و شكلاً، ومضموناً. فالموت عند خليل حاوي يشكل أحد الثيمات المهمة «فتارة يكون موت الشاعر لونا من ألوان الانتماء للجماعة، وتارة يكون الموت فردياً يعكس فقر الشاعر وشقائه وغربته ... .» (خليل الشيخ، ١٩٩٧، ص٩٩ و١٠٠) سيهتم هذا البحث بمعالجة تصوير قضية شائكة كالموت في شعر إحدى العلامات الفارقة بين كبار شعراء العرب المعاصرين وهو خليل حاوي الشاعر اللبناني الذي سادت ظاهرة الموت قسما كبيراً من قصائده، فقد توصل أحد الدارسين حين إحصائه لمعجمه الشعري أن موضوعة الموت وما يتعلق بها من كلمات يحتل الرتبة الأولى بين الثيمات الموجودة في شعره. (سليمان،١٩٨٩،ج١و٢، ص٥٩)

١–١ خلفية البحث

من أهم الكتب الموجودة حول خليل حاوي هو ما كتبه الناقد اللبناني وشقيق الشاعر إيليا الحاوي «مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره» وهو دراسة قيمة لأنّه سيرة ذاتية تعطي القارئ معلومات قيمة و وافية عن حياة الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى هي ذات تحليلات نقدية لا بأس بها حول قصائد الشاعر حيث تساعد قراء قصائد خليل حاوي على استيعاب المفاهيم التي أراد الشاعر التعبير عنها وتبيين الأجواء التي خلق الشاعر القصائد فيها. وهناك دراسة حول الانتحار في الأدب العربي الحديث لخليل الشيخ كتب فيها عن خليل وتحدث عن انتحاره وموضوعة الموت بشكل كلي غير مركزّ. وقبله صنف محمد جابر الأنصاري كتاباً حول انتحار المثقفين وفيه أحاديث عن انتحار خليل حاوي ودوافع هذا الانتحار. وهناك دراسة لريتا عوض بعنوان أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث وهي دراسة قيّمة فقد تناولت رؤيا الشعراء وموقفهم الحضاري، وخصصت بعض الصفحات حول ذلك في شعر خليل حاوي. وهناك مقال آخر معنون بالموت وتوازن الرؤيا يتحدث فيه صاحبه نذير العظمة عن انتحار خليل ودوافعه النفسية بدراسة سير ذاتية مستشهداً أحياناً ببعض مقاطع قصائده، وكذلك مقال لخالد سليمان استخرج فيه المعجم الشعري للشاعر وخصص قسماً منه للألفاظ التي تتعلق بالموت، وله تحليل مؤدّاه أنّ الموت والحياة أم الانبعاث حيث يحضران بشكل صراع متواصل في ثنايا ديوان الشاعر، وهو في تأرجح دائم بين الموت والانبعاث. وله مقال آخر معنون بـــ«قصيدة خليل حاوي بين الإبداع والاتباع» ويُعنى هذا المقال بالإيقاع واللغة والبناء في قصائد خليل حاوي ونُشر المقال ضمن مجموعة مقالات حررها فخري صالح تحت عنوان «دراسات نقدية في أعمال السياب، و حاوي، و دنقل، و جبرا» وهناك عدد من دراسات اهتمت بالموت في أشعار شعراء آخرين ولكن الباحث وجد دراسة واحدة تهتم بالموت من منظور تناصي في جزء منها وهي دراسة عبدالسلام المساوي المسماة بـــ«جماليات الموت في شعر محمود درويش» التي خصص الباحث عدة صفحات للبحث عن التناص محدداً إطاره في «جداريته» وتحدث عن مصادر التناص في هذه القصيدة وهي الأسطوري، و الديني، و الصوفي، و الفلسفي، و الأدبي (أنظر المساوي: ٢٠٠٩، ص٦٨ وما بعدها). أما الذي تهدف إليه هذه الدراسة فهو درس الصور الإشارية التي ظهرت في ثنايا نصوص خليل حاوي الشعرية المتعلقة بموضوعة الموت.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

١-٢ أسئلة البحث

يحاول المقال الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أهم المصادر التي استقى منها خليل حاوي صوره الإشارية للموت؟

٢. ما هو الفارق بين السياق الشعري الحاوي لتصوير الموت والسياق المتأثر به في هذا التصوير؟

٣. ما هي كيفية التصوير حضوراً وغياباً؟

٢. القسم النظري: التناص

نشأ في النقد الجديد مصطلح أطلق الدارسون في حقله عليه اسم التناص، فحولوا النص إلى مجال خصب للضجيج والضوضاء وأضافوا إليه صفة الموشورية إذ رأى كل من الدارسين الغربيين والعرب المتأثرين بهم إلى بعد من أبعاد العلاقة التي تصل النص بنص آخر فقسموا تقاسيم ثم طوروا التقاسيم ثم حولوا التطاوير مصطلحاً حيناً ومفهوماً حيناً آخر فاختلط الحابل بالنابل ويذكرنا ذلك بالتقاسيم والتقاعيد التي قام بها النقاد القدامى العرب ويمثل ذروة هذا التيار الفكري الآلي قدامة بن جعفر (قدامة بن جعفر، ص٩١ وما بعدها) وذلك عندما قام بتقسيم المعاني في غفلة عن أن اللغة ولاسيما الأدب كتشكيل وخلق يستمد مادته الغُفل من اللغة والكلمات هي جزئيات للغة وليست عملية جمع وتقسيم، فإذا كانت اللغة تنشأ عن الفكرة هل لك أن تقوم بإحصاء الفكرة وحصرها؟! وليس القصد من كل هذا أن نتغافل عن الجهود المبذولة في هذا المضمار؛ بل يرى البحث أنّها لا توجد معايير ثابتة يمكن تطبيقها على النصوص كلها في هذا النوع من الدراسات، واستغلال عنوان التناص قاصرا عن تعيين حدود مميزة لتطبيقاتها.

إنّ الصور الإشارية التي تحدث عنها اليافي هي التي تسمى التناص أو التناصية أو تداخل النصوص في النقد الأدبي المعاصر وهذا المصطلح – التناص – مترجم من النقد الغربي الحديث. ولم يشر اليافي إلى مصطلح التناص في كتابه الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث بالرغم من أنه استخدم بعض المصطلحات التي تدل على تأثره بالنقد الغربي والتي تدور رحاه حول مفهوم التناص و منها مصطلحا الإذابة والحوار مع غياب الإحالة أو المرجعية النقدية التي اعتمد عليها كما فعل ذلك بعض الدارسين الخائضين في هذا الحقل النقدي وحصر هذه الصور الإشارية في أخذ شاعر عن شاعر آخر إذ يراها «وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطراً أو مقطعاً لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه...» (اليافي، ٢٠٠٨، ص٢٨٨) ولكنه في كتاب آخر له يعبر عن الصور الإشارية بمصطلح آخر وهو صور التناص التي نقل تعريفها عن جان كوهن، وهي عنده عبارة عن «جمل، أو عبارات، أو أسماء، أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية، أو العامية، أو الأجنبية، لفتحة عليها والحوار معها، في رؤية أو موقف أو قضية، وتتخذ شكل الأقنعة والمرايا، والكتابات، والرموز، والشخصيات، والتعليقات، أو سواها».(اليافي، أوهاج الحداثة، ص٢١٢، نقلاً عن طعمة حلبي، ص٦٤) ويعتبرها ضرباً من الصور «لأنّ الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو موقفين أو غرضين ... ويثير في نفس المتلقي انفعالاً من نوع ما، وربما كانت هاتان العمليتان – عملية المقارنة والإثارة – من أهم ما يميز الوسائط الفنية.» (اليافي، ٢٠٠٨، ص٢٨٨)

يرى غريماس أنّ أول من استخدم مفهوم التناص هو باختين الباحث الروسي الذي وجّه أنظار الباحثين نحو

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

نشاط الإجراءات التي تستوى عليه الدراسات المقارنة التي تتضمنه والتي يمكن أن تؤدي إلى تحول منهجي في نظرية التأثيرات «ولكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه. ولعل عبارة مارلو التي يقول فيها أنّ العمل الفني لايتخلّق ابتداء من رؤية الفنان، وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها» (فضل، ۱۹۹۹، ص۱۱۴)

من الممكن تصنيف التناص إلى صنفين أولاً تناص التآلف، ثانياً تناص التخالف كما فعل ذلك أحد الدارسين (مجاهد، ۲۰۰۶، ص۳۵۹ وما بعدها). لكن الذي يمكن أن نتحدث عنه إلى جانب التآلف – وهو التوافق بين النصين – هو الإختلاف الذي يمكن أن نعبر عنه بالتباين الذي يشاهده القارئ إلى جانب التآلف القائم بين النصوص وبإمكاننا تصنيف تناص التخالف أو النفي في ثلاثة صنوف:

۱– النفي الكلي: يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص التي يتنصصها نفياً كلياً دلالياً، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المتميزة، وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية. يعني أنّ المقطع الدخيل يكون منفياً نفياً كلياً وأن يكون معنى النص المرجعي مقلوباً. وتوضح ذلك كريستيفا بقول باسكال: «وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحياناً، إلا أنّ هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقنني درساً بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك بأنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي». وهذا النص أخذ عنه لوتريامون ويقلب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو متخفياً داخل قوله: «حيث أكتب خواطري فإنّها لاتنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يحيه لي فكري المقيد ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم ». (جوليا كريستيفا، ۱۹۹۹، ص۷۸)

۲– النفي المتوازي: تقول كريستيفا عن النفي المتوازي «يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. إلا أنّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.» وتورد كريستيفا مقطعاً نصياً للاروشفوكو حيث تقول: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا». وهذا ما نجده عند لوتريامون في قوله: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا». (م.ن، ص۷۹)

۳– النفي الجزئي: وفيه يأخذ الكاتب / الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه، مثال ذلك قول باسكال: «نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك». المأخوذ من قول لوتريامون: «حين نضيع حياتنا ببهجة، المهم أن لا نتحدث عن ذلك قط».(م.ن، ص.ن)

يمكننا تبين بعض ميزات عملية التناص فيما يلي:

– الانعكاسية: وهي كيفية الاستخدام الانعكاسي (أو الواعي) للتناص (إذا كان الانعكاس هاماً في التناص فمن المحتمل أن تصير نسخة غير قابلة للتمييز منه تختبئ في وجوده).

– التغيير: هو تغيير الأصول (من المحتمل أنّ التحول الأكثر لفتاً للنظر سيجعل التناص أكثر انعكاساً).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

– الوضوح: الإحالة الواضحة والمعينة إلى نص أو نصوص أخرى (كالنقل المباشر والنقل المنسوب) يفهم بأنها تناص.

– إشكالية التلقي: من الأهمية بمكان أن يعي القارئ أنّ هناك تناصاً ما.

– نسبة الاقتباس: النسبة العامة للإشارات/ الملحقات في داخل النص.

– اللاتناهي البنيوي: ما هي الفسحة التي يقدم النص فيها كقسم (أو متعلق) من بناء أكبر(أو يتلقاه القارئ) (كقسم من جنس أدبي، سلسلة، مسلسل، مجلة، معرض وغيره) وهذه عوامل ليست للكاتب تحكم فيها أغلب الأحوال.(چندلر، ١٣٨٧، ص٢٩٧و٢٩٨)

يبدو أنّ استيعاب القارئ للتفاعل بين النصوص يتوقف على أمور ثلاثة أولاً المشترك المعرفي – الذي تحدث عنه ريتشاردز – بين القارئ وخالق النص (ريتشاردز، ١٩٩٠، ص٢٣٦)، وثانياً الطريقة التي يقوم بها خالق النص بتوظيف نص آخر، وثالثاً الذكاء وسرعة الخاطر اللذين يمتلكهما القارئ.

يهدف هذا المقال إلى دراسة كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أم خفية مع كل نص آخر على حد قول جينيت والذي يسميه التعالي النصي ويرى أنّه يختلف عن التداخل النصي الذي تتحدث عنه كريستيفا ويتضمن هذا التداخل النصي عند كريستيفا الذي يعني التواجد اللغوي (سواءً كان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر داخل التعالي النصي الذي يتحدث عنه. (جينيت، لا تا، ص٩٠) وبناءاً على ما أشارت إليه الدراسة فيما سبق من توقف استيعاب القارئ على ثلاثة أمور فتفوض الدراسة إلى القارئ الحكم على أنّ هذه العلاقة ظاهرة أم خفية في كل دراسة جزئية للتفاعل بين كل نص وآخر – ولا تقوم بالحكم كما فعل ذلك شجاع مسلم العاني، وقسم التناص إلى ثلاثة أولاً التناص الظاهر أو الصريح، ثانياً التناص المستتر، وثالثاً التناص نصف المستتر (العاني: ١٩٩٩، ص٧٥ وما بعدها). ولو أبدت الدراسة رأيها في الأخير ككل. ولا تدعي هذه الدراسة أنّها ستستوعب جميع المصادر التي استقى منها الشاعر في خلق صوره الإشارية، إذ إن التجارب الأدبية تختلف من إنسان إلى آخر، ناهيك عن أنّ هذه الدراسة تتحدث عن شاعر يقال عنه بأنه إلى جانب أدونيس الشاعر السوري المعاصر يعتبران من أغزر الشعراء ثقافة. (أنظر فاضل، ١٩٨٤، ص ٢٧٣)

٣– القسم التطبيقي

إن تقسيم المقطوعات الشعرية المتناصة في هيكلية البحث سيكون حسب المصادر التي استقى الشاعر منها الكتب المقدسة أولاً، والتراث الأدبي العربي ثانياً، والتراث الأدبي العالمي ثالثاً والأساطير أخيراً. وستشير الدراسة إلى جانب المصدر إلى صنوف التناص في العناوين الجزئية.

٣–١ الكتب المقدسة

٣–١–١ القرآن الكريم (تناص التآلف)

جاء في الآية (٤٠) من سورة النور في التنـــزيل العزيز: ﴿ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ﴾

ويبدو أنّ خليل تأثر بالآية القرآنية الشريفة إذ يجد المتلقي مع إمعان النظر أنّ هناك ثلاثية متشابهة بين النصين مثل الظلمة والنور والبحر الذي يثير الرعب في قلب الإنسان الذي يرى هذا المشهد؛ فالبحر هائج يهدد الإنسان بالغرق في كل آن، ونجد لفظ عتمات في نص خليل حاوي

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

يرادف ظلمات في الآية الشريفة التي من الممكن دلالته على الضلال كما نرى النور في الآية الشريفة من جانب الله تعالى الذي يدل على الاهتداء والنجاة من الغرق والموت، ويماثل هذا النور منارات الطريق التي تحدث عنها خليل في البحار والدرويش ولكن هذه المنارات ماتت وانطفأت وسيغرق سارد هذه القصيدة في البحر الذي ينشر الأكفان زرقا للغريق:

«بعدَ أنْ عانَى دُوارَ البَحرِ،

و الضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتْماتِ الطريقْ،

و مَدى المجهولِ يَنشَقُّ عن المجهولِ

عن مَوتٍ محيقْ

يَنْشرُ الأَكْفانَ زُرْقاً للغَريقْ »

...

لن تغاويني الموانى النائياتْ

خلِّني للبحرِ، للرِّيحِ، لموتٍ

ينشُرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ

مُبْحــرٌ ماتَتْ بعَينَيه مناراتُ الطريقْ

ماتَ ذاك الضوءُ في عينيـــه ماتْ

لا البطولاتُ تنجِّيـــهِ ولا ذلُّ الصلاةْ »(حاوي، ١٩٩٣، ص٤١و٤٩)

قد تشبه رموز القصيدة الرموز التي تستعمل في المفاهيم الدينية والصوفية ولكن مثل هذه الغايات لا تسبب الخلاص لشاعرنا اليائس.

٣-١-٢ لعازر من إنجيل يوحنا (تناص التآلف)

يستدعي الشاعر شخصية لعازر من السياق الإنجيلي استدعاء، يراه عشري زايد أعمق وأنضج استدعاء لشخصية لعازر في الشعر المعاصر (عشري زايد: ٢٠٠٦، ص٩٤)، ليبين مدى إخفاق العرب في انبعاثهم من الموت الحضاري والإنساني وهو على رأي بعض الناقدين متأثر في هذا المنحى بالتعبيريين (أنظر غنيمي هلال: ص٤٠٦) ولعازر هو العرب الذين لا يستطيعون أن يتكبدوا مشقات البعث ومجابهة الوجود وأما شخصية لعازر فهو أخ لمريم ومارتا في إنجيل يوحنا، إذ تطالب أختاه المسيح ببعثه من الموت. (أنظر إنجيل يوحنا:١١) يرى جنيت بأنّ واحداً من وظائف العنوان هو التعيين، فعنوان هذه القصيدة أي لعازر عام ١٩٦٢ يعين للقارئ أن لعازر الذي يتحدث عنه خليل مختلف عما كان يعاصر المسيح ومن وظائف العنوان الأخرى عند جنيت هو الإغراء. (بلعابد، ٢٠٠٨، ص٧٣ وما بعدها) فهذا التعيين الناقص أي أنّ لعازر هذا يمكنك أن تجده في عام ١٩٦٢ يغريك ويحفزك على تبين الأمر والإجابة على السؤال الذي يتبادر إلى ذهنك وهو: من لعازر هذا الذي يعيش في عام ١٩٦٢؟

يتحدث خليل مع لعازر الذي خلقه في قصيدته في مقدمة نثرية للقصيدة قائلاً: «لئن كنت وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يبتلى فيها القوي الخير بالمحال فيتحول إلى نقيضه، ويتقمص «الخضر» طبيعة «التنين» الجلاد والفاسق، وتكون المذلة مصدر تعاظمه» (حاوي، ١٩٩٣، ص٣٣٥) ولعازر حاوي يختلف اختلافاً كبيراً وهو اختلاف تباين - وليس تضاداً أو تناقضاً أو نفياً - عن لعازر الإنجيل إذ أخذ الشاعر الكثير من ملامح وميزات سلبية من شخصيات عدة، إذ فيه من ملامح لعازر المذكور في الإنجيل، ومن ملامح الأموات، حيث هو الحي الميت في الحياة، كما فيه من ملامح العتاة والجلادين، ومن ملامح الكفرة المخذولين، كما امتص لعازر حاوي بعض ملامحه من التنين حياً وميتاً وملامح الخضر مغلوباً، وفيه أيضاً من ملامح الأبطال الأسطوريين، مثلما فيه ملامح الغريب عن

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

زوجته، كما فيه ملامح الوحوش المفترسة، وفيه ملامح الأمراء الطغاة المتألهين، ومن ملامح العشاق المتيمين أمثال قيس بن الملوح العامري (مجنون ليلى) لكنه يعصر اللذة من جسم طري، وفيه أيضاً من ملامح الجان، والأفعى، وفيه من ملامح الطيوف، ملامح مارد يطلع من جيب السفير وأمير متأله صدأ سيفه كما وقد امتص لعازر حاوي من ملامح الإنسان العربي، كما توجد فيه ملامح أي إنسان تحبط آماله المصيرية، وفيه كثير من ملامح الشاعر خليل حاوي، وهو الذي شكله كيفما أراد وشاء، وخاصة رغبة لعازر في الموت، والتي نفذها عام ١٩٨٢و يمكن أن تجد في هذا البطل الذي اكتسب الصفات السلبية ملامح شخصيات وأبطال رواية الضابط السري لجوزف كنراد الذين يميلون نحو الفوضوية واليأس والجنون والعدمية. (أنظر برادبري، ١٣٨٦، ص١٢١و مابعدها)

«عَمِّــقِ الحفرة يا حفَّارُ،

عمِّــقها لِقاع لا قرارْ

يَرتمي خلفَ مدار الشمسِ

ليلاً من رمادٍ

وبقايا نجمةٍ مدفونةٍ خلفَ المدارْ» (حاوي، ١٩٩٣، ص٣٣٩)

٣-٢ التراث الأدبي العربي

٣-٢-١ المتنبي (تناص التآلف)

يستلهم خليل حاوي البيت الشهير للمتنبي «من يهن يسهل الهوان عليه / ما لجرح بميت إيلام»، (المتنبي، ٢٠٠٥، ج٢، ص٣٧٤) وتحديداً المصراع الثاني منه عندما يريد وصف عمره بأنّه ميت وليس للذنوب والنيوب تأثير عليه، فيقابل الميت عند المتنبي عمرنا الميت عند خليل حاوي والإيلام يقابل الإدماء (تدميه)، والجرح يقابل الذنوب والنيوب. فجاء خليل في هذا الأخير بعامل الجرح وهو الذنوب والنيوب واستعاض بالعامل عن المعمول.

«أ نَجُرُّ العُمرَ مشلولاً مدمًّى

في دروبٍ هدَّها عبءُ الصَّليبْ

دون جدوى، دون إيمانٍ

بفردوسٍ قريبْ ؟

عُمرُنا الميِّتُ ما عادتْ تدمِّيه الذنوبْ

و النيوب» (حاوي، ١٩٩٣، ص٥٧)

وبشكل آخر يستمد من هذا المصراع من بيت المتنبي في مقطع آخر من قصائده عند قوله بأن الموتى لا يحسون الهلاك وهنا الميت يقابل الموتى، والإيلام يقابل الهلاك، وتنم هذه الجملة عن عدم التأثر والانتباه.

«و تذَكَّرتُ قِتالَ الغول والتِنِّينِ

في أرضي، وكانت وادعهْ،

إخوتي أهلي على درب الهلاك

بعضهم في شِدقِ هذا

بعضهم في شِدقِ ذاك

وَ لْيَموتوا مثلما عاشوا

بلا تاريخ، موتى لايُحِسُّونَ الهَلاك» (م.ن، ص١٥٦ و١٥٧)

٣-٢-٢ المعري (تناص النفي الجزئي)

يقول المعري في قصيدة شهيرة له: «خفف الوطء! ما أظن أدي- / م الأرض إلا من هذه الأجساد» (المعري، ١٩٥٧، ص٧)، ويقول خليل في قصيدة وجوه السندباد:

«-٧- في عَتَمَة الرَّحِم

خفِّفُوا الوطءَ

على أعصَابِنا يا عابرينْ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

نحنُ ما مُتْنَا، تعِبنَا
من ضبابٍ وَسخٍ،
مهترئ الوجهِ، مُدَاجي
يتمطّى أُفْعُواناً، أُخطبُوطاً،
وَ أحاجي،
رَحِمُ الأرضِ ولا الجوُّ اللعِينْ
خَفِّفُوا الوطءَ
على أعصَابنَا يا عابرينْ،
نحن في عَتْمَةِ قبوٍ مُطمئنٍّ
نمسحُ الحمَّى، ونصْحو، ونُغنِّي
نتخفّى،
ونخفّي العُمرَ من دربِ السنينْ
خفِّفُوا الوطءَ
على أعصَابنا يا عابرينْ.» (حاوي،١٩٩٣، ص٢٤٦ و٢٤٧)

تتبدى فاعلية التناص في هذا المقطع الشعري بحضور المضمون الذي تعاطاه المعري في قصيدته الشهيرة وأشار فيه إلى أنّ هذه الأرض التي نمشي عليها مشحونة بأجساد الأموات ويناشد المخاطب بتخفيف الوطء على أديم الأرض للتحذير وإثارة الانتباه، ويعمد خليل إلى امتصاص هذا المضمون إذ يكلم العابرين كواحد من الجمع الذي كأنّه يقطن تحت الأرض ويريد من العابرين تخفيف الوطء وقد شكل بذلك تناصاً عكسياً أو نفياً جزئياً إذ يوافق السياق الخليلي السياق المعري في حدود المناشدة بتخفيف الوطء ولكنه يتمظهر انبثاق المغايرة عندما ينم السياق المعري عن أنّ الذين انطمروا تحت الأرض ماتوا وتحولوا إلى أجساد بيد أنّ خليل يعلن عن عدم موت هؤلاء الذين يتحدث على أنّه أحد منهم.

٣-٢-٣ جبران خليل جبران (تناص التآلف)

يبدو أن خليل كان كثير الإعجاب بأحد أبناء بلده الأدباء وهو جبران خليل جبران، فقد أعد رسالة الدكتوراه حول هذا الأديب اللبناني الشهير، ويعلل إيليا الحاوي سبب اختيار خليل الكتابة عن جبران كأطروحة لنيل الدكتوراه بأنّه كان يريد بذل أقل مجهود لأجله قائلاً عنه: «لهذا اختار الكتابة عن جبران، كما صرح بذلك مراراً لا تحصى، لأنّ الكتابة عن جبران كانت يسيرة بالنسبة إليه وقد عايشه منذ مطلع عهده وكان ملما بكتاباته العربية والإنكليزية ومنها ما كان يحفظها عن ظهر قلب.» (إيليا الحاوي، ١٩٨٧، ص٤٢١) إن قضية الموت بمكان كبير من الأهمية في آثار جبران. (أنظرحبيب، ١٩٩٥) يقول جبران في سياق شعري يقترب من أفكار المتصوفة: «في ظمأ قلبي دليل /على وجود السلسبيل / في جرة الموت الرحوم. (جبران، ٢٠٠١، ص٣٤٠) وأيضاً يقول على لسان قوي غني يسترحم الموت الذي ظهر له في هيئة شبح إنسان: «لا أيها الموت الرؤوف» (جبران، ٢٠٠١، ص١٧١) كما نرى خليل في قصيدة رسالة الغفران من صالح إلى ثمود متحدثا عن بطل يموت الإنسان القديم البالي فيه ليظهر فيه وعنه إنسان جديد نفض عن نفسه مظاهر البلاء والفساد الناشئ عن نفايات حاصرت تاريخ مجتمعه وهو جزء من هذا المجتمع والتاريخ؛ بناء على ذلك فالموت عنده يتصف بالرحمة ويلعب دور المخلص إذ يقضي على كل عفن وفساد لتظهر بعد هذا القضاء حياة جديدة سليمة. ويبدو أنّ هذا البطل يتميز بخفة عناصره إذ يقدر على اجتياز بحر الموت على حد قول جبران: «فالموت كالبحر، من خفّت عناصره / يجتازه، وأخو الأثقال ينحدرُ» (جبران، ٢٠٠١، ص٢٠٥)

«ضرباتُ مطرقةٍ
و ميثاقٌ يرسِّخه دويُّ المطرقهْ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

و إذا بأَقبيةِ الجحيمْ
غُرفُ المرايا المشرقهْ،
بطلٌ يبارك رحمةَ
الموت الرحيمْ،
يجتازُه ويعود يحملُ
ظلَّه وصداهُ
بِلُّورا وخمرَهْ،
ويبارك الشمسَ التي تُحيي ،
تُميت، تُعيد ما تحييهِ
من رَحِمِ السديمْ ،
تنهلُّ في مجرى العروقِ» (حاوي،١٩٩٣، ص٤٧٣ و٢٧٤)

يقول جبران «الحياة أضعف من الموت والموت أضعف من الحب» (جبران،٢٠٠١، ص٥٦) ويستخدم حاوي هذا الكلام ليقول لنا سيكون للحب أثره في تفعيل الإنسان، لكن الحب الذي يصدر من الجثث والأناس الذين يشبهون الموتى وتحولوا إلى لحم صامت لايمتلك حيوية ولا جدوى منه.

«وَارتَمَينا جُثَثاً، لَحماً حَزينا
ضَمَّ في حَسرَتِهِ لَحماً قَديدْ،
عَبَثاً نَغتَصِبُ الشَّهوةَ حَرَّى
عَبَثاً نَسكبُها خَمراً، جَمرا
مِن بقايا في الوَريدْ،
عَلَّهُ يفرخ مِن أَنقاضِنا نَسلٌ جَديدْ
يَنفُضُ المَوتَ، يَفُلُّ الرِّيحَ،
يُدَوِّي نَبضَةً حرَّى
بِصَحراءِ الجَليدْ
«حُبُّنا أقوى مِن المَوتِ العَنيدْ»
غَيرَ أنَّ الحُبَّ لَم يَنبُت
مِنَ اللَّحمِ القَديدْ
غَير أجيالٍ مِنَ المَوتى الحَزانى
تَتَمَطّى في فَمِ المَوتِ البَليدْ» (حاوي، ١٩٩٣، ص١٢٣)

٣-٣ التراث الأدبي العالمي

٣-٣-١ إليوت (تناص التآلف وتناص النفي الجزئي)

يقول إليوت في قصيدة له تحمل عنوان مارينا:

«الذين يشحذون ناب الكلب، يعني
الموت
الذين يظهرون بزهو الطنان، يعني
الموت
الذين يجلسون في زريبة الرضى، يعني
الموت
الذين يتكبدون نشوة الحيوانات، يعني
الموت» (اليوت: نقلاً عن حاجى محمدى، ١٣٨٨، ص٢٣٨)

يمكننا أن نستشف تأثر خليل بإليوت في قصيدته هذه؛ إذ يدل ناب الكلب عنده على الموت والقوة القاهرة التي يملكها والتوحش والقسوة التي يمارسها بعض الأحيان أو السلاح الذي يستخدمه الإنسان في قتل غيره من البشر، ويرى أنّ إعطاء إمكانية امتلاك القدرة والسلاح القاتل يعني تشحيذ ناب الكلب إذ ليس ينبثق عنه إلا الموت. ويستخدم خليل أيضاً ناب الكلب للإشارة إلى عامل فتك لا يني يمارس القتل بحق البشر ليخلف أجساداً ميتة ويقول بلهجة تنم عن التعب والعياء من كثرة ما شاهده من الدمار والقتل.

«رنَّحَت إبليسَ
حُمَّى رئتي، دخنةُ ناري

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

فالتوى الصاروخُ
عن أهلي وداري
لستُ أنسى الليلَ،
في صُحبةِ جاري،
كان جاري يَنتشي
بالموتِ في حضنِ الترابْ
وكفى ما خلَّفَتْ
من جثثِ الأَمواتِ أَنيابُ الكلابْ.
...
أعطني ابليسُ قلباً
يشتهي موتَ الصحابْ
أعطني ابليس قلبا
يشتهي الموتَ التهابْ
و كفى ما خلَّفَتْ
من جثثِ الأَمواتِ أَنيابُ الكلابْ.» (حاوي، ١٩٩٣، ص٥٢٧-٥٢٩)

يصف إليوت في المقطع الأول (دفن الموتى) من قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب» شهر نيسان بأنّه أقسى الشهور؛ إذ يسبب نمو النبات وخروجه من الأرض الموات فيعبر إليوت عن قدرة هذا الشهر وميزته الربيعية في الخصب والإنماء بالقساوة.

١- دفن الموتى

«نيسانُ أَقسَى الشُّهورِ، يُطلعُ
السَّوسَنَ منَ الأرضِ الموات، يَدمُجُ
الذاكرَةَ بالرغبةِ، يُثيرُ
راكدَ الجُذورِ بمَطَرِ الرَّبيعِ
دفَّأَنا الشِّتاءُ إذ غَطَّى الأرضَ بثلجهِ النَسَّاء،
و غذَّى بيابسِ الدَّرَنِ حياة قصيرة.
أذهَلَنا الصَّيفُ بقُدومِهِ فَوقَ الشتارنبرجرسي» (إليوت: نقلاً عن اليوسف، ١٣٨٨، ص٩٥)

يستلهم خليل هذا التعبير الإليوتي في مقطع بعد الجليد من قصيدته «بعد الجليد» مع وجود بعض الاختلاف، إذ يناشد حنين الأرض بعدم القسوة، وعبر عن هذا الهياج الربيعي بقسوة حنين الأرض التي يراها إليوت قسوة شهر نيسان فأشار إليوت إلى عنصر الزمان وأشار في المقابل خليل إلى عنصر المكان يعني الأرض بأنسنتها وإعطائها إحساس الحنين، فإذا كان إليوت يتحدث عن خروج النبات من الأرض ونموها فإن خليل حاوي يذكر في قصيدته أنّ الأرض تسببت في ارتفاع حرارة دماء الأموات ومحاولتها بعث الأموات وتحريكهم وبعثهم من جديد.

٢- بعد الجليد

«كَيفَ ظَلّت شَهوَةُ الأَرضِ
تُدوّي تَحتَ أَطباقِ الجَليدْ
شَهوةٌ لِلشَّمسِ، لِلغَيثِ المغَنّي
لِلبَذارِ الحَيِّ، لِلغَلَّةِ فَي قَبوٍ ودَنٍّ
لِلإله البَعلِ، تَمّوز الحَصيدْ،
شَهوَةٌ خَضراءُ تأبى أَن تَبيدْ،
وَ حَنينٌ نَبضُه يسري إلى القَبرِ، إلينا،
يا حَنينَ الأَرضِ لاتَقسُ عَلَينا
لا تُحرِّ الدَّمَ في الأَمواتِ، فينا
مُوجعٌ نَبضُ الدَّمِ المَحرورِ
في الَّلحمِ القَديدْ
في عُروقٍ بعضُها حُمّى ربيعٍ
وَ جَحيمٌ يَبتَلينا
بَعضُها صَمتٌ ثَقيلٌ وجَليدْ» (حاوي، ١٩٩٣، ص١٢٤و١٢٥)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

٣-٣-٢ لوركا (تناص التآلف)

يقول لوركا في مرثية له حول صديقه مصارع الثيران «والموت فرخ في الجرح» (لوركا،١٩٩٢، ص٢١٢) ويستعير- على الأرجح- ما يلازم طائراً من الطيور التي ترمز إلى الموت من قبيل البوم. ويقول أنّ الموت فرخ ولكننا نرى حاوي يستخدم لفظة الحيوان نفسها أي البوم الذي من دلالاته الموت (أنظر شواليه وآخرون، ١٣٨٧، ج٤، ص٤٣٤ ومابعدها وسرلو، ١٣٨٧، ص٢٨٦) والفرق بين النصين أنّ الموت في نص لوركا يقع في قسم من الجسد إذ هو جرح ماثل أمام العين فيكون ظاهراً، لكن الموت الذي يعتري السيد المختار عند حاوي موت للضمير والإنسانية المتصلة بالروح لا الجسد، وينتقل خليل باستخدام استعارة أخرى من الموت المتمثل بنمو حيواني إلى الموت المتمثل بنمو نباتي إذ تنبت الفروخ في الضمير، ويبدو أنّ القوة الكامنة في الموت عندما تبدأ النمو بشكل نباتي يترسخ الموت بالجذور والعروق في أرض الضمير وينتشر بالقضبان والأوراق في فضائه، وإضافة إلى ذلك، فإن النبات أقرب إلى الجماد من الحيوان وبالنتيجة إلى الموت حيث يقول:

«السيِّدُ المختارُ
يُتقِنُ من صراعِ الفكرِ
حالاتِ التشنُّجِ في الصريعْ
يُرْغِي بحبِّ اللهِ والإنسانِ
و القيمِ التي تَلِدُ الحَضارَهْ
و أَرى فروخَ البومِ
تَنبتُ في ضميرٍ باعَ نارَهْ
و مضى يَبيعُ
لحماً تبعثرَ في الشوارعِ
لحمَ لبنانَ "المخلَّعِ" و"المنيعْ".» (حاوي، ١٩٩٣، ص٥١٦و٥١٧)

٣-٤ الأساطير

٣-٤-١ تموز وعشتار (تناص التآلف)

بناء على كلام فريزر كان تموز البابلي شاباً جميلاً كزوج أو حبيب لعشتاروت في الطقوس الدينية البابلية التي هي إلهة التناسل في الطبيعة، وكان الناس على اعتقادٍ بأنَّ تموز يموت كل سنة وينتقل إلى العالم السفلي وتتابعه عشتاروت إلى هذا العالم المظلم حتى تنقذه، وفي غضون ذلك يتوقف التناسل عند الإنسان والحيوانات وتتحول الأرض إلى بوار وتخلو مِن النبات والعشب؛ لأنّ الحياة وعملية الإخصاب تتوقف على وجود هذه الإلهة، فلأجل ذلك أرسل إيا رسولاً ليرجعها فتجيز إريشكيجال مكرهة بأن تترك عشتاروت العالم السفلي إلى الأرض، وربما مع تموز كي تعيد الحياة والجمال إلى الطبيعة ويبدو أنّ الناس كانوا ينوحون لموت تموز في كل منتصف مِن الصيف في الشهر الذي سمّي باسمه تموز ويقومون بترتيل المراثي فوق تمثال الإله الميت الذي غسل بالماء الصافي ومُسح بالزيت لابساً رداءً أحمر في حين كان يملأ عطرُ البخور الفضاءَ. (فريزر، ١٩٨٢، ص٢٠و٢١) استخدم الشاعر هذا الفضاء التموزي في شجرة الدر بصوتها باكية نادبة.(سليمان، ١٩٨٩، ص٦١)

«يا صبايا الحيِّ شيِّعنَ معي
خيرَ الضحايا،
يا صبايا،
خلَّفَ الراحلُ ذكراً لن يزولْ.
سَوف يُحييه إلهٌ يتعالى

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

وفصول تَتَوالى،
يلتقي في رَحِمِ الأَرضِ الفصولْ
بطلاً غضّاً يَصولْ
سَوف تُحييهِ الفصولْ» (حاوي، ١٩٩٣، ص٦٥١و ٦٥٢)

لعل هذا الفضاء والمشهد التموزي الجنائزي و التشييع ذا الجلجلة والضوضاء الذي قامت به شجرة الدر ينم عن النفاق الذي تتصف به هذه المرأة، عندما قتلت أبيك بسبب ما أعرب به عن رأيه تجاهها حيث لم يستهوها كلامه الذي تفوه به، فقتلته دون أي شفقة أو رحمة وبعد قتله دعت جمعاً كبيراً وأثارت جلبة لكي تظهر في قناع امرأة محبة وفية، كما كانت تحب عشتار تموزها.

وهناك قصيدة نظمها خليل يرثي بها موت زعيم الحزب القومي أنطون سعادة واسم القصيدة هو «أدونيس والمسيح» اللذين كان موهما بدايةً للبعث والقيامة. (إيليا الحاوي، ١٩٨٧م، ص ٣٣٢) ويصور في هذه القصيدة قاعة المحكمة التي أجريت فيها المحاكمة الصورية للزعيم الذي اهم بالخيانة وبأنّ عقيدته ملحدة مارقة، ويستعير الشاعر في هذه القصيدة الشخصيتين التراثيتين أدونيس والمسيح للزعيم، ويعتقد بأنّ الأصوات التي تعلو معلنةً عَن اتّهام الخيانة أصحابها مِن الوحوش وفِكرهُم كسيح:

«يَعلُو الفَحيحُ
«خائناً» بَعضُ حُروفٍ أَم رؤىً سودٌ تَلوحُ
شُهُبٌ تَعصُرُ في عَينَيهِ ناراً وتَروحُ
وَمضَةٌ مِن خنجر الغَدرِ ومَجرُوحٌ طَريحُ
أَدُنيسُ يَرتَمي في اللَّيلِ
شِلواً غَالَه الوَحشُ الجَموحُ
وَالمسيحُ
ذَنبُهُ أَنّ الذُّرَى البَيضاءَ في عَينَيهِ
يَعيا دونَها الفِكرُ الكَسيحُ
أدُنيسُ والمَسيحُ» (حاوي، ١٩٩٣، ص ٣٣٣)

ويطالب في مقطع آخر مِن أدونيس والمسيح أن يكتنفا الزعيم بالحماية، وأن يقولا له بأن جُهوده ومحاولاته التي تتصف بالإيمان والعقيدة لن تذهب أدراج الرياح وأنّ-الموت لايمكنه أن يخفي فضل أعماله المجيدة في سبيل الشعب والوطن فيقول:

«أدُنيسُ والمَسيحُ
أدنيسُ والمسيحُ
شَدِّدا أَضلُعَهُ
قولا لَهُ
ما عَصرُك المَعتُوهُ
ما الأَعمى الكَسيحُ
إِنَّ إيماناً سَقاهُ الدَّمُ
لا يُتلِفُه سُوسُ
وَ يَطويهِ ضَريحُ» (م. ن، ص ٣٣٤)

لقد كتب خليل حاوي قصيدة «حب وجلجلة» والتي توحد فيها بـــالمسيح وتموز لكي يعبّر عَن ضيق صدره بسبب الغربة فقد شعر بالندم لتركه أرض الوطن وسفره إلى إنجلترا لأنّه حصل على منحة دراسية هناك. (ايليا الحاوي، ١٩٨٧، ص ٤٤٣و٤٤٤) وكأنّه في الغربة يتحدى محنَةَ الصلب أو يسكن في العالم السفلي، فقد كان عنده توق عارم نحو الأرض والمروج:

«أَنتُم أَنتُنَّ يا نَسلَ إِلهٍ
دَمُهُ يُنبتُ نيسانَ التِّلال
أَنتُم أَنتنَّ في عُمري
مَصابيحُ، مُروجٌ، وكَفاهُ
وَ أَنا في حُبِّكُم، في حُبِّكُنَّ
– وفدى الزَّنبَقِ في تلك الجِباة –

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

أتحدّى مِحنَةَ الصَّلبِ،
أُعاني الموتَ في حُبِّ الحَياة. (حاوي، ۱۹۹۳، ص ۱۳٤، ۱۳٥)

وتساوي عودته إلى أرضه الحياة بأكملها من وجهة نظره:

«رُدَّني، رَبّي، إلى أرضي»
«أَعِدني لِلحَياة» (م. ن، ص ۱۳۲)

يتخذ الشاعر خليل حاوي المسيح رمزاً للحضارة التي يبحث عنها الشاعر/ المجوس في أروبا إلا أنّ المجوس «لم يعثروا هناك على المسيح، ومِزوَده كان متغطّيا بدخان الفحم وليس له مقام في المعابد وفي كرسيه التي بُنيت له» (إيليا حاوي، ۱۹۸٤، ص۳۱) وهو يتوحد مع الإله تموز الذي يسكن العالم السفلي:

«وَ رَكعنا خُشَّعاً لِلكيمياء
وَ لِساحِرٍ
كوَّر الجَنَّةَ مِن لَيلِ المَقابِرِ
وَ عَبَدناهُ إلهاً يتَجَلَّى في المغارَه:
يا إلهَ المُتعَبين
يا إلهَ الضّائِعين
يا إلهاً هارباً مِن صَرعَةِ الشَّمسِ
وَ مِن رُعبِ اليَقين
يتَخفى في المَغارَة:
في كُهوفِ العالَمِ السُّفليِّ
مِن أَرضِ الحَضارَة.» (خليل حاوي، ۱۹۹۳، ص ۱٤٥، ۱٤٦)

يرى محمد جمال باروت أنّ المرجع الأعمق في نزوع حاوي إلى الرمز التموزي هو المرجع الذي يرتبط بأفكار أنطون سعادة في كتابه الصراع الفكري في الأدب السوري، ولكن يونغ وإليوت قد ساعداه في تطوير إدراكه لفهم السعادة لاستخدامات الرمز التموزي ووظائفه. (محمد جمال باروت وآخرون: ۱۹۹٦، ص۸۱،۸۰) ويعتقد باروت بأنّ «الرمز التموزي في شعر خليل حاوي رمز مسيحي، ولكن الرمز المسيحي الخاص هو بمثابة طبقة دلالية في رمز أوسع هو الرمز التموزي الوثني. الرمز المسيحي روحي حيث ينهض المسيح في الروح في حين أنّ الرمز التموزي الوثني أرضي ينهض في حياة الأرض ودورتها الطبيعية والمشترك ما بين الرمزين هو الانبعاث».(م. ن، ص ۸۱)

۳-٤-۲ العنقاء (تناص التآلف)

تتصل العنقاء اتصالاً وثيقاً بالنار فهذا الطائر الأسطوري يحترق ويعود إلى الحياة ويولد من رماده طائر آخر، وهذا الطائر الأسطوري مصري الأصل، فقد كان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة لقلق، أما اليونان والرومان فقد تصوروه على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته وولادة خليفته العديد من الأساطير، منها أنّه يعود إلى مصر كل خمسائة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاماً، فينشئ عشه ثم يموت وتخرج من جثته عنقاء جديدة. ويقال: أنّه ينقر صدره حتى تتدفق منه الدماء التي يخلق منها خليفته. ويقال أيضاً: أنّه يحرق نفسه في عشه ومن رماده يخرج ولده. (طعمة حلبي، ۲۰۰۷، ص٦٤ و٦٥) هنا يوظف الشاعر الطائر في قصيدته «بعد الجليد» للإعلان عن آرائه النقدية اللاذعة تجاه المجتمع حيث يقول:

«إن يَكُن، رَبّاه،
لايُحيي عُروقَ المَيِّتينا
غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ، نار
تَتغذّى مِن رمادِ المَوتِ فينا،
في القرار،
فَلنُعانِ مِن جَحيمِ النّارِ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

ما يَمنَحُنا البَعثَ اليَقينا:
أُمَمَاً تنقض عَنها عَفَنَ التّاريخِ
واللَّعنَةَ، والغيب الحزينا
تَنفُضُ الأَمسَ الَّذي حَجَّرَ
عَينَيها يَواقيتاً بِلاضَوءٍ ونار،
وَ بُحُشيراتٍ مِن المِلحِ البَوار،
تَنفُضُ الأَمسَ الحَزينا
وَالُمهينا» (حاوي، ١٩٩٣، ص١٢٥و١٢٦و١٢٧)

إذن لابد لمواجهة جليد الموت والصمت المقبل الثقيل أن نحترق لنظهر ونحيا مِن جديد، كما تحرق العنقاء نفسها وتنبعث مِن رمادها عنقاء أخرى تنضح نضارة وفتوة فيصرخ الشاعر مِن تحت الجليد رباه أرسل النار تتغذى من رماد الموت فينا تحرقنا في جحيمها المستعر، تطهّرنا وتحرق فينا كل عيب وتخاذل وانكسار، عَلّنا ننهض من رمادنا أمماً حرة جديدة تنفض عفن التاريخ. ويستمر رفض الواقع البغيض عند الشاعر لدرجة أنّه يريد أن تتحطم كل مظاهر التحجر والجمود والطقوس البالية العديمة المفعول. فقد عزم الشعب على إبادة الدجى وبحيرات الملح لتنفض الأمس الحزين المهين.

٤- النتيجة

بعد هذا العرض للمصادر التي استقى منها الشاعر صوره الشعرية الإشارية نستنتج ما يلي:

١.استقى الشاعر الصور الإشارية للموت من مصادر عدة أجنبية وعربية تنم عن الثقافة الواسعة التي حصل عليها الشاعر طيلة حياته مثل الكتب المقدسة بما فيها القرآن الكريم والإنجيل، والأساطير القديمة مثل تموز والعنقاء، والشعراء العرب مثل المتنبي والمعري، والكتاب العرب مثل جبران خليل جبران وشعراء وكتاب أجانب مثل لوركا وإليوت.

٢.استخدم الشاعر الصور الإشارية بحيث يتراوح المشار إليه في الإشارة أو عملية التناص بين الحضور والغياب، بين التصريح المباشر والإشارة الخفية؛ إذ يذكر الاسم المستدعى أو يندرج النص المستخدم أو قسم منه بصورة مباشرة في ثنايا النص الحاوي، وفي بعض الأحيان يتمكن القارئ من رؤية ملامح للسياق الذي أشار إليه الشاعر أو يمكن أن تجد عناصر جزئية من السياق المشار إليه، وفي بعض الأحيان تحويل بسيط للنص المشار إليه، وحينا آخر يخالف سياق النص الحاوي السياق المتناص معه. وإذا أردنا أن نعين كمية أنواع التناص في هذه المقطوعات المدروسة نرى أنّ تناص التآلف ثم تناص النفي الجزئي يزيد عددهما عن بقية أنواع التناص. كما أننا لم نلاحظ شيئا من تناص النفي الكلي وتناص النفي المتوازي في هذه النصوص المدروسة.

٥- الاقتراحات

١- يمكن للدارس أن يدرس أشعار كل واحد من الشعراء المعاصرين العرب ليرى ما هي المصادر التي استمدوا منها تصوير الموت ويبين كيفية أخذهم من هذه المصادر.

٢- بوسع الدارس أن يدرس موضوعة المرأة وصور ظهورها في شعر خليل حاوي.

٣- موضوعة الزمن وظهوره في قصائد خليل حاوي قضية جديرة بالاهتمام.

المصادر والمراجع

[١] القرآن الكريم
[٢] إنجيل يوحنا

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

[۳] إليوت، تي.س. (۱۹۸٦): مختارات شعرية، دراسة وترجمة يوسف سامي اليوسف، ط۱،عمان، الأردن .

[٤] الأنصاري، محمد جابر (۱۹۹۹): انتحار المثقفين العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط۲، بيروت .

[٥] باروت، محمد جمال وآخرون (۱۹۹٦): دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط۱، بيروت .

[٦] برادبري، مالكوم (۱۳۸٦): جهان مدرن وده نويسنده بزرگ (العالم الحديث وعشرة كتاب كبار)، ترجمه فرزانه قوجلو، چشمه، تهران،ط۳.

[۷] بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸): جيرار جينيت، من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط۱، بيروت .

[۸] جبران، جبران خليل (۲۰۰۱): الأعمال الكاملة، المؤلفات العربية، دارميوزيك، لبنان.

[۹] جينيت، جيرار (لا تا): مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد.

[۱۰] چندلر، دانيل (۱۳۸۷): مبانى نشانه‌شناسى (أسس السيميائية)، ترجمه مهدى پارسا، سوره مهر، تهران، ط۲.

[۱۱] حاجي محمدى، بهروز(۱۳۸۸): تي.اس. اليوت: نقد ساختارى منظومه‌ها (النقد البنيوي للشعر)، ققنوس، تهران، ط۱.

[۱۲] الحاوي، إيليا (۱۹۸۷): مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط۱.

[۱۳] ـــــــــــ (۱۹۸٤): خليل حاوي في مختارات مِن شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط ۱.

[۱٤] حاوي، خليل (۱۹۹۳): الديوان، تقديم ريتا عوض، دارالعودة، بيروت .

[۱٥] حبيب، بطرس(۱۹۹٥): جدلية الحب والموت في مؤلفات جبران خليل جبران العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط۱.

[۱٦] ريتشاردز، آي. إي (۱۹۹۰): مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

[۱۷] سرلو، خوان ادوارد (۱۳۸۹): فرهنگ نمادها(معجم الرموز)، ترجمه‌ى مهرانگيز اوحدى، دستان، تهران ،ط۱، طهران.

[۱۸] سليمان، خالد: خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، فصول، العددان۱و۲، ج ۸، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤۷–٦۹، مايو۱۹۸۹.

[۱۹] سليمان، خالد (۱۹۹٦): خليل حاوي بين الإبداع والإتباع، ضمن كتاب دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، حررها وقدم لها فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط۱.

[۲۰] شواليه، ژان وديگران (۱۳۸۷): فرهنگ نمادها(معجم الرموز)، ج٤، ترجمه‌ى سودابه فضايلى، جيحون، تهران، ط۱.

[۲۱] الشيخ، خليل (۱۹۹۷): الانتحار في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط۱ .

[۲۲] طعمة حلبي، أحمد (۲۰۰۷): التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجاً، وزارة الثقافة، دمشق.

[۲۳] العاني، شجاع مسلم (۱۹۹۹): قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

[٢٤] عشري زايد، علي (٢٠٠٦): استدعاء الشخصيات التراثية، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة .

[٢٥] العظمة، نذير(١٩٨٢): خليل حاوي، الموت وتوازن الرؤيا، المعرفة، العدد ٢٥٠، السنة الحادية والعشرون، كانون الأول.

[٢٦] عوض، ريتا (١٩٨٧): أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.

[٢٧] غنيمي هلال، محمد (١٩٩٧): النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.

[٢٨] فاضل، جهاد (١٩٨٤): قضايا الشعر الحديث، دارالشروق، بيروت

[٢٩] فريزر، جيمس(١٩٨٢): أدونيس أوتموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت .

[٣٠] فضل، صلاح(١٩٩٩): شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، ط١، بيروت.

[٣١] قدامة بن جعفر، أبوالفرج (لا تا): نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، دارالكتب العلمية، بيروت.

[٣٢] كريستيفا، جوليا (١٩٩٧): علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط٢، المغرب.

[٣٣] لوركا(١٩٩٢): الديوان الكامل، ترجمة: خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا.

[٣٤] المتنبي (٢٠٠٥): الديوان، شرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.

[٣٥] مجاهد، أحمد (٢٠٠٦): أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[٣٦] المساوي، عبدالسلام (٢٠٠٩): جماليات الموت في شعر محمود درويش، دارالساقي، ط١، بيروت.

[٣٧] المعري، أبوالعلاء (١٩٥٧): سقط الزند، دار بيروت، بيروت.

[٣٨] اليافي، نعيم (٢٠٠٨): تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، ط١، دمشق.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

تصویرهای اشاری (بینامتنی) مرگ در شعر خلیل حاوی

علی بشیری[۱]، عیسی متقی زاده[۲]، کبری روشن‌فکر[۳]، ابوالحسن امین مقدسی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۲۲

تصویرهای اشاری تصویرهایی هستند که شاعر با استفاده از متون دیگر به آفرینش آن‌ها پرداخته است و تجربه‌های ادبی خویش را برای رساندن معنی مقصود خویش به‌کار بسته است. در نظام‌های مفهومی پژوهش‌های نقدی معاصر این مفهوم با نام‌هایی چون بینامتنیت، فراخوانی شخصیات، به‌کارگیری میراث ونقاب نمایان شده وهمه‌ی آن‌ها را شامل می‌شود.

این پژوهش بر آن است تا با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی آنچه را که شاعر معاصر لبنانی خلیل حاوی از مصادر میراث عربی وجهانی به‌کار برده تا به کمک آن‌ها تصاویر اشاری خود را درباره‌ی مرگ و مفاهیم و مسائلی که به آن مربوط است بیافریند، در حد توان بررسی و از آن‌ها پرده بردارد. نتایج بحث گویای آن است که اشعار خلیل حاوی مالامال از اندیشه‌ی برخاسته از میراث ادب عربی، اسطوره‌های بومی و غیربومی با بهره‌گیری از الگوهای ادبیات عربی و جهانی (متنبی، معری، جبران خلیل جبران، الیوت و لورکا) و متون دینی (انجیل و قرآن کریم) می‌باشد که شاعر با خلاقیت این متون را در تار و پود شعر خویش جای داده و با تبدیل آن‌ها به جزئی از شعر خود به نوآوری سبکی و مضمونی همت گماشته است.

کلید واژگان: تصویرهای اشاری، بینامتنیت، شعر معاصر لبنان، خلیل حاوی، مرگ.

۱. دانشجوی دکترای زبان وادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، ali_bashiri136363@yahoo.com

۲. استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران، emottaqi@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران، kroshan@modares.ac.ir

۴. دانشیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه تهران، aminmoghaddaci@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]

Illustrations Implying Death in the Poetry of Khalil Hawi

Ali Bashiri[1], Isa Motaqizade[2], Kobra Roshanfekr[3], Abulhasan Amin Moqadesi[4]

Received: 2012/5/23 Accepted: 2012/12/12

Abstract

The illustrations implying death are those images a poet creates using other texts and applied his/her literary experiments to present the targeted meaning. In meaningful systems of contemporary critical researches, such a concept is appeared with names such as intertextuality, personal call, heritage and mask.

Using descriptive – analytical method, the present research attempts to investigate the case of contemporary Lebanese poet Khalil Hawi who applied Arab and the World heritage infinitives so that taking advantage of them he can explain the implication of death and concepts and issues related to it. At the end of such investigation, it is fond that poems of Hawi are full of throught extracted from Arabic literary heritage, native and non-native legends by applying Arab and world literary patterns (for instance Mutanabbi, Maari, Khalil Gibran, Elliot and Lorca) and religious texts (for example Bible and Qur'an); it will be revealed that how he has allocated such texts and converted them as a part of his poems

Keywords: Implied Illustrations, Intertextuality, Khalil Hawi, Death

1. PhD Student of Arabic Language and Literature, ali_bashiri136363@yahoo.com
2. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, emottaqi@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, kroshan@modares.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Arabic Languag & Literature, University ofTehran, aminmoghaddaci@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-08-04]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.19.4.6.5]